



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Zamknięci i wyobcowani : przestrzeń subiektywna w dramacie współczesnym

**Author:** Beata Popczyk-Szczęśna

**Citation style:** Popczyk-Szczęśna Beata. (2009). Zamknięci i wyobcowani : przestrzeń subiektywna w dramacie współczesnym. W: V. Sajkiewicz, E. Wąchocka (red.), "Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie" (s. 108-120). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

**Beata Popczyk-Szczęśna**

Uniwersytet Śląski  
Katowice

## Zamknięci i wyobcowani Przestrzeń subiektywna w dramacie współczesnym

Kiedy Peter Szondi formułował swoje tezy na temat tekstów Augusta Strindberga, traktując jego twórczość jako początek zjawiska określanego mianem „dramaturgia subiektywna”, skoncentrował swe uwagi na przekroczeniach, jakich dokonano w dramaturgii nowoczesnej w stosunku do poprzedzającego ją nowożytnego wzorca. Pisał między innymi:

Dramat, forma artystyczna *par excellence* oznajmująca i dzięki dialogowi otwarta, otrzymuje zadanie przedstawiania wydarzeń psychicznych. Rozwiązuje je, skupiając się na swej centralnej postaci [...] albo z jej perspektywy ujmując wszystko inne [...], przy czym przestaje już oczywiście być dramatem<sup>1</sup>.

Słowa Szondiego, czytane w perspektywie nowych projektów badawczych, akcentujących fragmentaryzację, transgresyjność i kryzys dramatu, nadal pozostają istotnym ustaleniem teoretycznym<sup>2</sup>. Zacytowane przekonanie patronuje refleksji na temat dramaturgii subiektywnej; pozwala również

---

<sup>1</sup> P. Szondi: *Teoria nowoczesnego dramatu 1880–1950*. Przeł. E. Misiulek. Warszawa 1976, s. 40.

<sup>2</sup> Por. A. Krajewska: *Dramat współczesny. Teoria i interpretacja*. Poznań 2005, s. 62–71; Eadem: *Estetyka współczesnego dramatu*. W: *Teatr – media – kultura*. Red. D. Fox, E. Wąchocka. Katowice 2006; *Wstęp. Kryzys dramatu*. W: *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*. Red. J.P. Sarrazac. Przeł. M. Borowski, M. Sugiera. Kraków 2007.

spojrzeć na dramat jaźni jak na „dzieło otwarte”, projektujące dynamikę interpretacji — zarówno ze względu na płynność granic gatunkowych, jak i ze względu na przedstawiony podmiot, obnażony w procesie manifestacji subiektywności.

Uwagi te nie służą bynajmniej przypomnieniu powszechnie uznanej konstatacji na temat „dzieła otwartego”, które nie poddaje się jednoznacznej wykładni i „umyka” odbiorcy, zaangażowanemu w odkrywanie zaprojektowanych w utworze możliwości znaczeniowych<sup>3</sup>. Nie tylko o zaakcentowanie lektury jako „zdarzenia” i interpretacji jako „transakcji” tu chodzi<sup>4</sup>. Zmierzam przede wszystkim do podkreślenia, że zapoczątkowany ponad sto lat temu Strindbergowski *Ich-Drama* do dziś inspiruje dramatopisarzy, bo stanowi formułę pojemną i odpowiednią do ukazania istotnej egzystencjalnej bolączki — zobrazowania „podmiotu rozproszonego”. I właśnie dlatego, dzięki sieci powtórzeń i aktualizacji dobrze znanego dramaturgicznego wzorca, pisać można o „otwarcu” tej odmiany gatunkowej dramatu. O tym rodzaju otwarcia, które nie tylko generuje różnorodne odmiany przeżycia estetycznego, ale i mieści w sobie potencjał do powoływania kolejnych artefaktów, kreowanych oczywiście z innymi zasobami wrażliwości i wyobraźni.

Dramat subiektywny stał się bardzo silną nowoczesną formą dramatu, ponieważ przesunął punkt ciężkości z osoby bohatera, będącego rodzajem *porte-parole* autora, na konfrontację ontologiczną, na pytanie o status rzeczywistości. [...] Perspektywa kartezjańskiego, rozumnego „ja” upada, by ustąpić miejsca niepewności i niekonsekwencji teoriopoznawczej. Dramat subiektywny staje się tragedią epistemologiczną. „Próba rzeczywistości” kończy się klęską. Pytanie o siebie jest zawsze pytaniem o świat<sup>5</sup>.

Rozgrywanie doświadczeń bohaterów wedle wzorca niedookreślenia, na pograniczu wyobrażenia i rzeczywistości, wspomnienia i zdarzenia, jawy i snu to dobrze znane rozwiązania dramaturgiczne. W powodzi nowych tekstów, którym patronuje talent Gombrowicza i Różewicza, wciąż pojawiają się propozycje, kontynuujące wspomniany styl wypowiedzi o utraپieniach rozpoznania i granicach autokreacji. Tym, co zdaje się inspirować kolejne głosy autorskie, a jednocześnie uruchamiać burzliwe nieraz dyskusje i analizy twórczości, są zmiany w rekwizytorni; chodzi o aktualny układ

<sup>3</sup> Por. U. Eco: *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Przeł. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg, M. Oleksiuk. Warszawa 1994, s. 23–56.

<sup>4</sup> Por. D. Ratajczakowa: *Postłowie. „Zarys mapy”*. W: *Dramat polski. Interpretacje*. Cz. 2: *Po roku 1918*. Red. J. Ciechowicz, Z. Majchrowski. Gdańsk 2001.

<sup>5</sup> A. Krajewska: *Świat jako performans*. „Dialog” 2006, nr 5–6, s. 35.

danych, wśród których funkcjonuje jednostka – skazana na nadmiar nowych gadżetów i uciążliwe stare dylematy. Dlatego pojawiające się kolejne przykłady dramatów subiektywnych warto omówienia – nie tylko ze względu na nobilitowaną grę powtórzenia i różnicy, która znacząco określa schematy i pomysły w praktyce tworzenia. Opis kreacji rzeczywistości subiektywnej w dramaturgii przełomu XX i XXI wieku, w powiązaniu z namysłem nad chwytami przypominania/przekształcania cech gatunku, może stać się częścią obszernej refleksji na temat nowoczesnej i ponowoczesnej świadomości, borykającej się z konfliktem dwóch przestrzeni – konfliktem między tym, co ogarniające, i tym, co ogarniane.

Powyższe dywagacje wymagają analitycznego konkretności. Jako egzemplifikacja refleksji na temat starych/nowych dramatów jaźni posłużą mi dwa teksty: *Polowanie na karaluchy* Janusza Głowackiego i *Podróż do wnętrza pokoju* Michała Walczaka<sup>6</sup>. Teksty ciekawe o tyle, że wykorzystują schemat dramaturgii jaźni poprzez nawiązania – wyraziste, lecz nie deklaratywne – do *Kartoteki* Tadeusza Różewicza.

Pierwsze skojarzenia i myśli o uporządkowaniu analizy wspomnianych dramatów wiodą tropem refleksji na temat tzw. dramaturgii postkartotekowej<sup>7</sup>. Bo tekst Różewicza – jak przekonały liczne analizy – pozostaje „dziełem otwartym”: nie tylko „na” interpretacje, nie tylko „wobec” tradycji literackiej, nie tylko „przez” autora, który dokonał gestu rozrzucenia swego dzieła, ale ponadto – „ku” nowym tekstom, które podejmują i ponawiają wyraźnie rekwizyty ze słynnego dramatu, zresztą w różnej konfiguracji i z różnym efektem<sup>8</sup>. W *Kartotece*, jak pisał niedługo Zbigniew Majchrowski,

faktycznie „kurtyna nie opada”, gdyż dramat ten stanowi źródło pomysłów rozwijanych nie tylko w innych utworach Różewicza, ale i przez innych twórców, czasem może i bez świadomości tego rodowodu [...] <sup>9</sup>.

Teksty z lat 70. i 80. ubiegłego stulecia, przypominające swą kompozycją chwyt z *Kartoteki*, zaklasyfikowane zostały jako manifestacje stagnacji i negatywów codzienności, jako konstatacje miernoty bohaterów, którzy zdążyli już oswoić się z faktem rozpadu wartości. A zatem nie dotyka ich już –

<sup>6</sup> J. Głowacki: *Polowanie na karaluchy*. „Dialog” 1990, nr 5; M. Walczak: *Podróż do wnętrza pokoju*. W: *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne. Antologia najnowszego dramatu polskiego w wyborze Romana Pawłowskiego*. Red. H. Sułek. Kraków 2003. Wszystkie cytaty według tych wydań.

<sup>7</sup> Por. D. Dąbrowska: *Dramaturgia postkartotekowa*. „Dialog” 1987, nr 1.

<sup>8</sup> Por. np.: D. Ratajczakowa: „Kartoteka”, czyli problem dzieła otwartego. W: T. Różewicz: *Kartoteka*. Wrocław 1995; Z. Majchrowski: *Otwieranie „Kartoteki”*. W: T. Różewicz: *Kartoteka – Kartoteka rozrzucona*. Kraków 1997; A. Krajewska: *Tadeusz Różewicz „Kartoteka” – „Kartoteka rozrzucona”*. W: *Dramat polski. Interpretacje...*

<sup>9</sup> Z. Majchrowski: *Otwieranie „Kartoteki”...*, s. 25.

w przeciwieństwie do Bohatera *Kartoteki* – zjawisko postępującej atrofii świata, nie uwiera ich także żadna przeszłość. Czują tylko obrzydzenie do rzeczywistości, zawężonej do przestrzeni domu/bloku, a negatywne uczucia wyładowują wobec swych podstawowych wrogów, czyli zniechęconych żon<sup>10</sup>. *Polowanie na karaluchy* Janusza Głowackiego (z 1990 roku) i *Podróż do wnętrza pokoju* Michała Walczaka (opublikowana w 2003 roku) aktualizują dobrze znaną sytuację dramatyczną w zupełnie innym celu. Stanowią zarazem godne uwagi, autonomiczne wypowiedzi na temat dwóch kolejnych, odmiennych, a zarazem kontrastujących ze sobą doświadczeń pokoleniowych – tzn. emigracji politycznej i ponowoczesnego indeterminizmu, czyli wolności i wielości.

*Polowanie na karaluchy* i *Podróż do wnętrza pokoju* określić można jako dramaty znakomicie „podwójne”, ich lekturę „prześwietlają” bowiem wyraźnie skojarzenia z dramatem Różewicza. Podstawowe chwytły wyznaczające kompozycję tekstów Głowackiego i Walczaka to: „zamknięta” przestrzeń pokoju, pasywna postawa leżącego w łóżku bohatera oraz wizualizacja wewnętrznych pragnień, lęków i obsesji. Gra relacji między wspomnianymi tekstami rozpoczyna się wraz z prymarnym założeniem konstrukcji światów przedstawionych, czyli kreacją miejsca akcji. Odizolowany i jednocześnie „nieszczelny” pokój staje się pułapką i zarazem swego rodzaju laboratorium doświadczeń wewnętrznych bohaterów. Tym samym – wypada przypomnieć – dramaty aktualizują niesłychanie nośny semantycznie i symbolicznie wzorzec literacki i teatralny<sup>11</sup>. Znamiennej cechą tejże aktualizacji pozostaje niejednorodność przestrzeni: pokój – miejsce zamieszkania bohaterów staje się jednocześnie sceną, na której rozgrywają się osobnicze spektakle jaźni i na której – zgodnie z poetyką jawnej teatralności – stematyzowana zostaje obecność widza. Te zasadnicze koncepty dramaturgiczne determinują lekturę omawianych tekstów, czyniąc ją aktywnością niemalże równoległą z procesem przypominania Różewiczowskiej *Kartoteki*, z jej słynną triadą przestrzenną: pokój – ulica – scena.

Niejednoznaczna przestrzeń to znakomite miejsce do usytuowania rozproszanego podmiotu, którego doznania uwarunkowane są niespójną, chaotyczną dialektyką wnętrza i zewnątrz. Nieustanne napięcie tkwiące w zaburzonej relacji między tym, co wewnętrzne, i tym, co zewnętrzne, buduje indywidualne światy postaci przedstawionych. To, co dominuje w ich sposobie odbioru świata, nazwać można deprecją zewnątrz, rozumianego jako „realna” przestrzeń poza, wokół danego bezpośrednio mikrokosmosu świata przedstawionego. Gest nonszalancji względem świata ze-

<sup>10</sup> Por. D. Dąbrowska: *Dramaturgia postkartotekowa...*; J. Ciechowicz: *Marek Koterski „Życie wewnętrzne”*. W: *Dramat polski. Interpretacje...*

<sup>11</sup> Por. A. Krajewska: *Dramat współczesny. Teoria i interpretacja...*, s. 99–108.

wewnętrznego, choć spowodowany zgłola odmiennymi czynnikami, stanowi wyrazisty znak, łączący bohaterów obu dramatów. Janek i Anka z *Polowania na karaluchy* oraz Jerzy Skóra z *Podróży do wnętrza pokoju* egzystują w zamkniętym pokoju, bo – ironicznie rzecz ujmując – rzeczywistość nie sprostала ich oczekiwaniom i potrzebom. Brzmi to dość paradoksalnie, trudno bowiem porównywać doświadczenia emigranta politycznego i frustracje bezrobotnego trzydziestolatka. Nowa przestrzeń na zawsze pozostanie dla bohaterów przestrzenią obcą, źródłem skazy psychicznej, która określa styl rozpoznawania świata: ani to, co rzeczywiste, ani to, co urojone, nie wzbudza pozytywnych skojarzeń. U Głowackiego, podobnie jak u Walczaka, „świat zewnętrzny jest obcą, sztuczną atrapą, do której w dodatku nie ma dostępu”<sup>12</sup>. Ponadto osaczenie bohaterów łączy się ze świadomie podtrzymywaną przez nich izolacją. Zarówno Jan, jak i Jerzy pogłębiają w sobie doświadczenie odosobnienia i zamknięcia. Obaj odnajdują również znakomite substituty aktywności w świecie zewnętrznym. Bohater Głowackiego zawzięcie studiuje mapę Stanów Zjednoczonych, bohater Walczaka – projektuje budowę swego królestwa, czyli „wewnątrz”. Te działania poronne, maskujące zawodowe porażki, określają byt bohaterów jako samonapędzający się układ zależności pomiędzy gestem odrzucenia a naporem zewnętrznego świata. Ten ostatni, pomimo wszystko, wdiera się bezwzględnie w przestrzeń pokoju, stając się przedmiotem subiektywnych wizualizacji. Na podstawie projekcji bohaterów wyodrębnić można dwie zróżnicowane przestrzenie wewnętrzne.

Dramat Głowackiego jednoczy w sobie ślady *Kartoteki* Różewicza i *Emigrantów* Mrożka. Dzięki poetyce subiektywnej wyeksponowana została podstawowa cecha egzystencji bohatera, tzn. jego uwikłanie w historyczne i polityczne okoliczności. Dlatego na scenie jaźni pojawiają się milicjanci, a dzwonek telefonu wywołuje lęk i skojarzenia z niespodziewaną wizytą przedstawicieli KGB. Ale jednocześnie przeszłość to błogi czas zamieszkiwania w ojczyźnie, przeciwstawiony żalosnemu „teraz”. Tekst Głowackiego oferuje zatem dość powszechną wizję emigracji, eksponując w wizerunku emigranta świadomość bezsilności, niemożność działania (w tym przypadku niemoc twórczą) i tęsknotę za utraconym „krajem lat dzieciennych”. Jest jednak drobny szczegół, dzięki któremu interpretować można wspomniany dramat nie tylko jako przykład utrapień emigranta politycznego, z wykorzystaniem atrybutów Różewiczowskiej *Kartoteki*. Ten szczegół to upórczywie powtarzany przez Jana gest oglądania mapy.

Czytać można dziś te zachowania bohatera dramatu co najmniej z dwóch perspektyw (nie licząc oczywiście prymarnej dla czasu powstania sztuki interpretacji, czyli „wzięzionej kondycji emigranta”). Rozpoznawanie teryto-

<sup>12</sup> E a d e m: *Dramat i teatr absurdu w Polsce*. Poznań 1996, s. 210.

rium nie sugeruje bynajmniej syndromu zdobywcy czy podróżnika, nie oznacza pasji turysty. Stanowi wyraz długotrwałej fascynacji Ameryką i jest świadectwem epistemologicznej pomyłki, bo zaprezentowana kondycja emigranta skutecznie obnaża ułudę mitu, tkwiącego w świadomości Jana. Szczególnym tego przykładem może być porównanie przebiegu granic Europy i USA, którego dokonuje bohater. Granice na Starym Kontynencie „wyginają się i wiją jak robaki w puszczy. Straszny bałagan”. Za to podział terytorialny Nowego Kontynentu to „kawal solidnej roboty”<sup>13</sup>.

Ameryka zaprezentowana w dramacie z perspektywy pokoju emigranta i parku dla bezdomnych okazuje się oczywiście pozorną krainą szczęśliwości. To ironiczne przekształcenie wpisuje się znakomicie w kontekst rozważań, które snuje na temat Nowego Kontynentu Jean Baudrillard<sup>14</sup>. Świat przedstawiony w dramacie Głowackiego to rzeczywistość subiektywna, a więc właściwie „brakuje” w nim świata, rozciąga się natomiast przed czytelnikiem przestrzeń działań wyobrażonych przez podmiot. Zjawisko „uchylenia świata”, dostrzegalne za sprawą poetyki subiektywnej i poprzez manifestację izolacji bohaterów, znakomicie uwydatnione jest również dzięki sytuacji oglądania mapy. Fascynacja znakiem realnego terytorium — mapą, która zastępuje świat — to dobre świadectwo błędnego koła autorefleksji i doskonały przykład wykluczenia bohatera z udziału w dobrodziejstwach świata realnego (czytaj: kreowanej i akceptowanej przez maluczkich „hiperrealności”). Sfrustrowani Anka i Jan ulegają obowiązującemu w społeczeństwie spod znaku „hiper” i „pop” wzorcowi pragmatyzmu i dobrego samopoczucia. Przynajmniej podczas rozmów telefonicznych, kiedy nieustannie dostarczają rozmówcom? sobie nawzajem? iluzorycznych dowodów na swe bezproblemowe i pełne sukcesów istnienie. O prawdziwym wymiarze tej egzystencji, naznaczonej lękiem i frustracją, świadczą postaci, wyłaniające się spod łóżka bohaterów, jak uporczywy, natrętny karaluch. Milicjanci, bezdomny, Thompsonowie i cenzor stanowią personifikację pogłębiających faktów z przeszłości, które tkwią w pamięci Jana i Anki jako świadectwo ich kondycji. Postaci-projekcje funkcjonują nie tyle jako wizualizacja nieświadomych procesów, ale jako znak kompleksów, narosłych wskutek nieudanych relacji interpersonalnych — w wielu aspektach istnienia społecznego bohaterów.

W tym subiektywnym mikrokosmosie dramatu przywołana jest pośrednio przestrzeń ojczyzny — nieprzychylna, choć jednak swojska — i zmytyzowana przestrzeń idealnego, choć obcego kontynentu (pojedyncze sygnały obecności świata poza kratami pokoju emigrantów — karetka pogotowia, dźwięk telefonu — skutecznie obnażają iluzję, którym ulegają postaci). Przy-

<sup>13</sup> J. Głowacki: *Polowanie na karaluchy...*, s. 21.

<sup>14</sup> Por. J. Baudrillard: *Ameryka*. Przeł. R. Lis. Warszawa 2001.

wołane znaki historii i kultury niesłychanie silnie budują świadomość Anki i Jana, bądź co bądź – wrażliwych i przewrażliwionych artystów. Pamięć przeszłości, która określa przestrzeń mentalną bohaterów, utrudnia rozwinięcie zdolności przystosowawczych i zapuszczenie korzeni w innej rzeczywistości. Tak jakby, raz jeszcze przywołując myśl Baudrillarda, wrodzona (czyli europejska) skłonność do melancholii, sceptycyzmu, analizy oraz negacji nie pozwalała na korzystanie z dobrodziejstw kraju „ureczywistnionej utopii”.

Kolejny (choć niewykluczający wskazanego powyżej) trop refleksji na temat słów i działań przedstawionych w dramacie Głowackiego prowadzić może do kategorii śladu – w interpretacji Barbary Skargi. Powracający gest studiowania mapy – w zakratowanym pokoju wypełnionym figurkami Statuy Wolności, wśród natrętnych wspomnień z rodzinnego, dalekiego kraju – wszystko to odkrywa przekleństwo śladu, decydującego o rozpadzie osobowości bohaterów i generującego wspomnienia, rojenia i senne majaki. To ślad – blizna, która powstaje wskutek utraty domu, wygnania; blizna bolesna i nieustannie obecna w egzystencji podmiotu<sup>15</sup>. Negatywne uczucia spowodowane przymusem emigracji to jedno; ale daje o sobie znać również utrapienie z powodu niezdolności do zdomowienia. Jan, podobnie zresztą jak Anna, za wszelką cenę pragną być u siebie, oswoić się z miejscem, pozornie idealnym. Dlatego też – jak pokazały już analizy tego dramatu – rozczarowania maskują absurdalną grą w wyliczanie rzekomo zaistniałych faktów, a konflikty budują, posiłkując się poetyką zaprzeczania rzeczywistości. Odkrywa się dzięki temu przed odbiorcą świat wewnętrzny bohaterów – pełen napięcia, bo wypełniony próbami uporządkowania myśli, ogarniających sprzeczne emocje i różne przestrzenie. Nerwowe reakcje i rwane dialogi odzwierciedlają rozbieżności pomiędzy momentami uobecnienia odległej, ale swojskiej przestrzeni ojczyzny, wyobrażeniami przestrzeni idealnej i doświadczeniem nieobecności w przestrzeni realnej na nowojorskim Manhattanie. Nic dziwnego zatem, że ostatnim akcentem tego seansu bezradności pozostaje przejmujący krzyk.

W tym tragikomicznym portrecie pary bohaterów dostrzec można nie tylko bolączki egzystencji emigranta, ale i znak kondycji wygnańca, który nie potrafi zaprojektować swego bycia nawet w upragnionej „ziemi obiecannej”. Podejmowane próby oswojenia obcego miejsca i przewycięzania niepowodzeń okazują się jedynie – z jednej strony – maskowaniem izolacji i głębokiej frustracji za pomocą gry pozorów. Z drugiej z kolei strony – do ziemi rodzinnej, tak jak do przeszłości, nie ma już powrotu. Wegetacja w odosobnieniu sprowadza się jedynie do pogłębiania świadomości bolesnych śladów – tych z przeszłości i z teraźniejszości – które dotkliwie naznaczają psychi-

<sup>15</sup> Por. B. Skarga: *Ślad i obecność*. Warszawa 2002, s. 92–95.



kę. Metaforą depresji i osaczenia bohaterów pozostaje uporczywa bezsenność: jako znak stanu zawieszenia i braku przynależności. Ta bezsenność to niezwykle paraliżujące stadium bezdomności – wszak bezdomni w sztukach Głowackiego potrafią zapadać w błogi, chwilowo wyzwalający sen<sup>16</sup>.

*Podróż do wnętrza pokoju* Michała Walczaka oferuje czytelnikowi wiele zdarzeń – powtórzeń, chwytów znanych z literatury i teatru<sup>17</sup>. Tekst dramatu, utkany z aluzji i powtórzeń, łączy m.in. dwa pomysły kompozycyjne: prezentację narcystycznej osobowości i nadnaturalną motywację zdarzeń, rodem z Szekspira. Dwa „duchy” / dybuki – Kurtyna i Judasz – rozpylając magiczny proszek, inicjują bieg zdarzeń, organizując głównemu bohaterowi „dramacik, dramaciątko”. Inspiratorzy tej akcji pełnią jednocześnie funkcję komentatorów, z dystansem i ironią traktując Jerzego Skórę, który pozostaje przedmiotem ich „magicznych” manipulacji.

Skóra – jako bohater – jest nieporadny i banalny. Ukazany został w momencie istotnego przesilenia egzystencjalnego: przekroczył już trzydzistkę, ale nadal tylko aspiruje do osiągnięcia stanu dorosłości. Jakże naiwnie – w porównaniu z doświadczeniami Bohatera *Kartoteki* i bohaterów *Polowania na karaluchy* – brzmią jego chłopiące deklaracje „zdobycia świata”, „uchwycenia go za mordę”. Tym bardziej, że pierwsze przeciwności – tzn. problemy ze znalezieniem pracy i rozstanie z dziewczyną – rozpoczynają proces autodestrukcji tej postaci, który ujawnia się poprzez znaki wyraźnego zdziecinnienia i utratę pamięci.

Dewizą Jerzego Skóry pozostają słowa: „na ruinach zewnątrz zbudujemy gigantyczne wewnątrz”, dominantą jego działań – pielęgnacja swego „ja”. Myśl o bogatym „wewnątrz” tak bardzo pochłania Skórę, że nie tylko przesłania percepcję „zewnątrza”, ale bezlitośnie obnaża pustkę tego, co tkwi „wewnątrz”. Niesłuchanie uboga to przestrzeń mentalna: stanowi ją jedna teza i dość niepewne argumenty, tzn. slogany i frazy, formułowane jak schematycznie powtarzane kulturowe klisze, niepgłębione błyskotliwą aluzją i świadomością źródła. To, co metawypowiedzeniowe, intertekstualne i metaforyczne, sytuje się na poziomie konstrukcji tekstu, zwłaszcza jego jawnej teatralności, a nie na poziomie kreacji świadomości bohatera. Oto na przykład projekty Skóry, znakomite świadectwo jego obsesji:

Jestem silny, czuję się świetnie. Boże, ależ podróż odbyłem. Podróż po moim pokoju. Zwiedziłem moje włosci. Kapałem się w wannie przy wtórze skrzeku mew. Było tak pięknie... Rozpaczliwie czepiam się róż-

<sup>16</sup> Por. uwagi Janusza Głowackiego na temat emigracji i „bezdomności jako stanu duszy” w: Idem: *Z głowy*. Warszawa 2004, s. 73–95; *Rozmowy na nowy wiek. Rozmowa 57 z Januszem Głowackim... o depresji*. Scen. K. Janowska, P. Mucharski, reż. B. Dąbrowa-Kostka. TVP 2004.

<sup>17</sup> Por. A. Krajewska: *Świat jako performans...*, s. 37.

ných ruchów, gestów, które jakoś jeszcze pamiętam. Na przykład ten gest... Musiałem go gdzieś zobaczyć. To głupie uczucie. Chciałbym mieć same oryginalne gesty. Gdybym lepiej pamiętał to wszystko, co było... Mógłbym odróżnić moje oryginalne gesty od cudzych... Wszystko zapomniałem. Chryste, myślisz, że gdzieś tam jest jeszcze jakieś zewnątrz? Gdzie czytają gazety, oglądają telewizję? To byłoby straszne. Musiałbym ich zniszczyć. Zabić, poddać torturom.

s. 439 – 440

Pomysł na bohatera – z gruntu absurdalny – przekształca się w kompozycji dramatu w parodię podmiotu. Gest powtórzenia cech dramaturgii jaźni wiąże się z ironiczną degradacją indywidualności. Cóż to za podmiot, który „bycie dla siebie” pojmuje w kategoriach definitywnego wykluczenia: innych i świata?... Samopoznanie utożsamia z samouwielbieniem, a instynkt społeczny zastępuje projekcją miraży...

Przestrzeń subiektywna sprowadza się przede wszystkim do wizualizacji scen rodzinno-koleżeńskich. Przyjaciół, dziewczyna i Ojcomatka (wyrażona transpozycja motywu z *Kartoteki* i ze *Ślubu* Gombrowicza) pojawiają się jako pocieszyciele i doradcy; tyleż w ich wypowiedziach pobłażania i troski, co krytyki i ironii. Rojenia zamkniętej w pokoju postaci obnażają jej chorobliwą skłonność do autoanalizy, lęk i niezdecydowanie. „Mam kilka myśli do wyboru – którą mam myśleć” – powiada sfrustrowany bohater (s. 448).

Nieco bardziej skomplikowane pozostają sceny spotkań Skóry z Judaszem. Ta ostatnia postać, zgodnie z upodobaniem autora dramatu do mnożenia kilku możliwości i poetyki niedookreśleń, nosi cechy demona-kusiela, a także *alter ego* bohatera – wewnętrznego głosu, który podpowiada morderstwo. To właśnie Judasz uczy Skórę odgrywania roli wobec „zewnątrza”. Scena przed lustrem śmieszy nieporadnością gestów postaci, która „zbyt długo pozostawała poza zewnątrz” i zmuszona jest ćwiczyć właściwe ustawienie mięśni twarzy. Scena ta, jakby modelowa dla ukazania słabości bohatera, pozwala również na dookreślenie źródeł kryzysu tożsamości. Skóra ma problemy z jednością „ja”, jakby nie było mu dane doświadczenie samoutwierdzenia, czyli faza lustra. Od momentu narodzin, od pobytu w inkubatorze, doświadczał przede wszystkim stanu odosobnienia. Dlatego też paradoksalnie wnioskuje, że świadomie praktykowana izolacja pozostaje gwarancją dobrej samooceny i upragnionej samo-realizacji.

Dowcipne i groteskowe pomysły w kompozycji postaci podkreślają brak solidnego budulca, dzięki któremu bohater miałby szansę wzbogacić swoje wnętrze. Bliskie solipsyzmu idee oraz zachowania podobne do objawów schizofrenii to trochę za mało na wypełnienie „bytu” przedstawionego bogactwem treści. Dlatego Walczak nazywa swego bohatera mianem Skóra.

Podobnie jak skóra pozostaje on bowiem niesłuchanie wrażliwy na bodźce zewnętrzne, ale jednocześnie, podobnie jak skóra, stanowi jedynie cienką, kilkuwarstwową powierzchnię. Ani to „bohater wewnętrzny”, skoncentrowany na przeżywaniu siebie w opozycji wobec świata, ani „bohater zewnętrzny”, zdeterminowany względami obyczajowymi, ekonomicznymi i ideologicznymi, zbyt zaślepiony naiwną i jednoznaczną opinią o otoczeniu (te ostatnie określenia przywołuję w związku z dyskusją na temat bohaterów najnowszych dramatów, toczącą się od dłuższego czasu na łamach „Dialogu”<sup>18</sup>).

Wiwisekcja kryzysu tożsamości, temat „stary” jak dzieła Strindberga, przybiera w dramacie Walczaka niepokojące kształty nie dlatego, że uwidacznia przekleństwo egzystencji pękniętego „ja”. Nie dlatego również, że ukazuje podmiot określony poprzez „niemożność”, „niespójność”, „strach”. Wydaje mi się, że niepokój budzi sama jakość ukazanej przestrzeni subiektywnej. Można porównać ją do miejsca, określonego w refleksji filozoficznej jako aporetyczne<sup>19</sup>. W *Podróży do wnętrza pokoju* przestrzeń wewnętrzna podmiotu obnażonego jawi się jako pustynia: złożona ze schematów poznawczych, jak z ziaren piasku, a jednak amorficzna. Wypełniona tysiącami przesympujących się myśli, z których trudno ułożyć jakiś projekt bycia. Przestrzeń mentalna, w której możliwa jest jedynie metamorfoza frustracji w agresję. Nieprzypadkowo przecież pointa utworu to parodia efektu szokującego i niesłuchanie medialnego, czyli sytuacja zabarykadowania się bohatera, który zamordował dwie osoby: dziewczynę i przyjaciela.

Historia Jerzego Skóry wpisana została w jawnoteatralną ramę. Sarkastyczny wizerunek postaci, zabarwiony aluzjami literackimi i teatralnymi, wyostreza się szczególnie dzięki końcowemu *ad spectatores*. Kurtyna ostrzega widzów, aby w drodze do swych bezpiecznych pokoiów nie napotkali na środku ulicy krzesła. Nietrudno doszukać się w tych słowach ironii wobec subiektywnych urojeń. Wolno również dostrzec w nich dystans wobec nadmiernej potrzeby uzewnętrznienia. Bo może okazać się, że gest odsłonięcia obnaży jedynie charakterystyczną dla zdegradowanego podmiotu wielość i pustkę.

Opisani przeze mnie bohaterowie, tak różnej proveniencji i kondycji, w równym stopniu ulegają wspólnej pokusie: teatralizacji zachowań. Popisy Anki i Jana, zwłaszcza wobec Thompsonów, oraz widowisko, które urządza sobie po koronacji garnkiem Jerzy Skóra, podkreślają, jak istotne i deprymujące pozostaje dla bohaterów doznanie sztuczności, nieautentyczności swej egzystencji. Bohaterowie szukają w tych inscenizacjach rozrywki,

<sup>18</sup> Por. np.: K. Duniec, J. Krakowska-Narożniak: *Beznadzieja*. „Dialog” 2001, nr 12; Ł. Drewniak: *Polski Matrix*. „Dialog” 2006, nr 4; M. Cabińska: *Świat według Ha!artu*. „Dialog” 2006, nr 9.

<sup>19</sup> Por. uwagi na temat metafory „pustyni” w: B. Skarga: *Ślad i obecność...*, s. 161–169.

ale odnajdują również chwilową terapię. Autorzy dramatów nie szczędzą wizualizacji przestrzeni pokoju jako przestrzeni gry. Chwyt metateatralny znakomicie uwydatnia problemy epistemologiczne. Głowacki pokazał, jak uwewnętrznione symbole (narodowe i kulturowe) pętają świadomość, Walczak natomiast – jak świadomość spętana jest pomimo ich braku, a może przez ten brak. Zastąpił je zestaw słów wielokrotnego, wtórnego użytku. A także estetyczna i mentalna ignorancja.

Cóż osobliwego odnaleźć można w tych dramatach, wywołujących skojarzenia z tekstem Różewicza? Jakie wnioski wyciągnąć można z powtórzeń, które – jak chce Gilles Deleuze – splatają się wraz z różnicami w fascynującą grę powiązań i uzależnień? Odpowiedź nie może być wyczerpująca, choćby dlatego, że dzieło Różewicza – „collages konwencji i antykonwencji, dramaturgiczno-teatralnych szablonów i aktów ich łamania” trudno traktować jako „inwariant”<sup>20</sup>. Proponuję zatem jako podsumowanie jeden z możliwych tropów interpretacyjnych, związany z ponowoczesną refleksją o usytuowaniu podmiotu w przestrzeni.

Jan z dramatu Głowackiego i Jerzy z dramatu Walczaka, kolejne „wcielenia” bohatera w stanie dezintegracji, są przykładem tożsamości wyobcowanej – w bardzo aktualnym tego słowa znaczeniu. Determinanty decydujące o istnieniu tych indywidualności określić można jako: „przemieszczenie” i „wielkość nie znająca jedności”. Zachowania Jana wskazują na syndrom człowieka przemieszczonego. Nowa przestrzeń na zawsze pozostanie dla bohatera przestrzenią obcą, źródłem skazy psychicznej, która określa styl rozpoznawania świata. W efekcie ani rzeczywistość „realna”, ani to, co wyobrażone, nie dają się ująć w kategoriach pozytywnych. Stąd potrzeba, nawyk, natręctwo bohatera, czyli studiowanie mapy, które nazwać można rozpoznaniem zastępczym, pożywką dla podtrzymania wykreowanego wcześniej w świadomości mitu. Inaczej z Jerzym Skórą z dramatu Walczaka. „Słabość”, „niemożność” i „agresję” bohatera buduje tu oksymoroniczne zestawienie „pustki” i „nadmiaru”, a nie „tęsknoty” i „braku”. Nadmiar zdarzeń, znaków, projektów, które wypełniają skrajnie zsubiektywizowany świat bohatera, czyni z niego przykład zreifikowanego podmiotu. Uporczywy proces kreowania tożsamości staje się swym własnym zaprzeczeniem, działaniem na przekór i wbrew wszelkiej „wrogiej” bohaterowi „zewnętrzności”.

Obie te postaci prześladowuje zatem ontologiczna bezradność: wyróżniająca ich niezgoda na istnienie, które aktualnie się wydarza, paradoksalnie idzie w parze z obsesyjną wręcz potrzebą potwierdzania własnej egzystencji, która wydaje się bohaterom niepełna, niewartościowa, nieautentyczna. A ciśnie, izolowana przestrzeń pokoju tylko pogłębia wyobcowanie, stymulując jednocześnie szereg subiektywnych wizji.

<sup>20</sup> D. Ratajczakowa: „Kartoteka”, czyli problem dzieła otwartego..., s. 78.

Pomimo różnicy kontekstów, w które wpisują się oba dramaty, stwierdzić można, że obecne w nich chwytły dramaturgii jaźni oraz powtórzenia z Różewicza splatają się z refleksją o alienacji jednostki, której świat zewnętrzny przedstawia się jako nieuporządkowany twór przestrzenno-czasowy. Ten świat nie tyle osacza bohaterów lub skazuje ich na uczestnictwo w niechcianych konfliktach, ile po prostu prowokuje stan niemal schizofrenicznego napięcia między tym, co ogarniające, a tym, co ogarniane. Przestrzeń – w sensie miejsca zdomowienia – pozostaje jedynie złudzeniem<sup>21</sup>. Zdarzenia i relacje z innymi wywołują reakcje alergiczne – prowokują ciągi urojeń, fizyczne wyczerpanie i programową beczynność. Tyleż w tym oznak jednostki chorobowej – naruszonej równowagi mechanizmów intro- i ekstrawersji, co tendencji do separacji, spowodowanej wykorzenieniem i pogardą wobec mankamentów zewnętrznego świata. Ten rodzaj dysonansu między jaźnią i percypowanym przez nią miejscem to sygnatura podmiotu, dla którego „bycie w świecie nie oznacza obecności w świecie, ani tożsamości z sobą samym. Jest grą współwiny, nieobecności, iluzji, dystansu wobec świata”<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Por. A. Giddens: *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*. Przeł. A. Szulżycka. Warszawa 2006, s. 200–204.

<sup>22</sup> J. Baudrillard: *Rozmowy przed końcem*. Rozmawiał Ph. Petit. Przeł. R. Lis. Warszawa 2001, s. 45.

**Beata Popczyk-Szczęsna**

The closed and alienated  
The subjective space  
in the contemporary drama

S u m m a r y

Subjective playwright, introduced over one hundred years by August Strindberg, is still an adequate form of showing existential malady to visualize a scattered subject. The contemporary ego dramas constitute a starting point for a reflection on the subjective space of an individual entangled into the conflict between the embracing and the embraced.

The world presented in *Polowanie na karaluchy* [Hunting for cockroaches] by Janusz Głowacki and *Podróż do wnętrza pokoju* [A journey to the inside the room] by Michał Walczak causes associations with a composition of *Kartoteka* [A file] by Tadeusz Różewicz. An alienated room in which the protagonists of the works in question live, becomes a trap and, at the same time, a place of visualization of their desires and fears. In their texts, Głowacki and Walczak activate the poetics of the ego drama and dramatic situation, known from the work by Różewicz, showing, at the same time, the two generation experiences procee-

ding one after another – the political emigration and postmodern experience separation. The texts depict the main reasons of figure isolation and extirpation. Determinants defining the existence of protagonists, and constituting the source of dissonance between the ego and the place perceived by it are “relocalization” and “multiplicity that does not know unity”. As a result, in spite of context differences, both dramas create the protagonists in the state of disintegration, the source of which remain through and through the current issues, such as identity fragmentation and loss of an “ontological safety”.

*Beata Popczyk-Szczęsna*

### Verschlusste und Entfremdete Der subjektive Raum im gegenwärtigen Drama

#### Zusammenfassung

Die subjektive Dramaturgie, die vor über hundert Jahren von August Strindberg initiiert wurde, bleibt immer noch eine richtige literarische Form zur Darstellung des größten existentiellen Übels – zur Veranschaulichung des zerstreuten Subjektes. Gegenwärtige Ich-Dramen sind ein Ausgangspunkt für Überlegungen über den subjektiven Raum des Menschen, der in den Konflikt zwischen dem Erfassenden und dem Erfassten hineingezogen ist.

Die in den Werken *Polowanie na karaluchy* [*Die Schabenjagd*] von Janusz Głowacki und *Podróż do wnętrza pokoju* [*Eine Reise ins Zimmerinnere*] von Michał Walczak geschilderte Welt kann mit der Abfassung des Werkes *Kartoteka* [*Die Kartothek*] von Tadeusz Różewicz assoziiert werden. Ein abgeschiedenes Zimmer, in dem die Helden der oben genannten Werken leben, wird zu einer Falle und zum Ort, an dem ihre Wünsche und Ängste visualisiert werden. Głowacki und Walczak bringen in ihren Werken die Poetik des Ich-Dramas und die aus dem Werk von Różewicz bekannte dramatische Situation auf den neuesten Stand, indem sie die zwei nacheinander folgenden Generationserlebnisse gleichzeitig zeigen – die politische Emigration und die postmoderne Erfahrungsabsonderung. Die beiden Texte veranschaulichen die wichtigsten Ursachen für Absonderung und Ausrottung der Figuren. Die Determinanten, die das Leben der Helden beeinflussen und zur Dissonanz zwischen dem Ich und dem von ihm wahrgenommenen Ort beitragen, sind: „die Verlagerung“ und „die, keine Einheit verstehende Vielheit“. Trotz unterschiedlicher Kontexte befinden sich die Helden der beiden Dramen in einem Desintegrationszustand, was in der Identitätsspaltung und in dem Verlust an „ontologischer Sicherheit“ zum Ausdruck kommt.